

A TRAGÉDIA GREGA NA VISÃO DE FRIEDRICH NIETZSCHE

Greek tragedy in Friedrich Nietzsche's view

Adilson dos Santos*

TRAGÉDIA GREGA: SIMBIOSE HARMÔNICA DO APOLÍNEO E DO DIONISIACO

Em *O nascimento da tragédia* (1872) – livro escrito na fase em que o jovem Friedrich Nietzsche (1844–1900) lecionava Filologia Clássica na Universidade da Basileia, na Suíça, e que integra um ciclo de estudos dedicados ao pensamento helênico –, depara-se o leitor com uma obra cuja proposta de leitura do texto trágico grego foge radicalmente à clássica interpretação dada por Aristóteles (384–322 a.C.) e pelos teóricos tributários de sua *Poética*. Neste livro mal acolhido e incompreendido pela crítica da época e do qual resultou certo desgaste na “reputação científica do filósofo”,¹ o pensador alemão coloca a origem da tragédia como o resultado da fusão, ou melhor, da reconciliação de duas tendências artísticas antagônicas: o espírito apolíneo e o espírito dionisiaco.

No que diz respeito ao primeiro, este emana de Apolo, a divindade da luz que impera no mundo interior da imaginação, no qual as imagens que são produzidas caracterizam-se pela medida e pela majestade dos traços. Símbolo das artes plásticas (pintura, escultura, etc.), da contemplação, da calma e do repouso, Apolo representa a divinização do indivíduo sujeito à moderação e “como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessida-

* Doutorando em Letras pela Universidade Estadual de Londrina

¹ GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000. p. 84.

de estética da beleza, a exigência do ‘Conhece-te a ti mesmo’ e [do] ‘Nada em demasia’”.² Cabe a ele lembrar aos homens que as leis do mundo são sagradas e não devem ser infringidas, atuando, assim, como contrapolo essencial aos desregramentos dionisíacos.

Apolo é considerado como a imagem divina do princípio de individuação e o modelo atribuído por Nietzsche para caracterizá-lo é o do mundo estético do sonho, a aparência plena de beleza do mundo interior da fantasia:

O sonho é a força artística que se projeta em imagens e produz o cenário das formas e figuras. Apolo é o nome grego para a faculdade de sonhar; é o princípio de luz, que faz surgir o mundo a partir do caos originário; é o princípio ordenador que, tendo domado as forças cegas da natureza, submete-as a uma regra. Símbolo de toda aparência, de toda energia plástica, que se expressa em formas individuais, Apolo é o “magnífico quadro divino do *principium individuationis*”. Dá forma às coisas, delimitando-as com contornos precisos, fixando seu caráter distintivo e determinando, no conjunto, sua função, seu sentido individual. Modelando o movimento de todo elemento vital, imprimindo a cada um a cadência – a forma do tempo – ele impõe ao devir uma lei, uma medida. Apolo é também o deus da serenidade que, tendo superado o terror instintivo em face da vida, domina-a com um olhar lícido e sereno: “Esse é o verdadeiro propósito estético de Apolo, sob cujo nome reunimos todas aquelas inumeráveis ilusões da bela aparência que a cada instante tornam a existência digna de ser vivida e nos incitam a viver o instante seguinte”.³

Enquanto o espírito apolíneo visa a uma arte figurativa, escultural e tem por função, através de uma dimensão ilusória, onírica e povoada de belas imagens, esconder o aspecto sombrio e horroroso da existência humana, o dionisíaco é dimensionado pela arte dos instintos, pela potência emocional, ou melhor, pela arte não-figurada ou musical. Este último, provindo de Dioniso – o deus do informe, do desmesurado, da rebeldia dos sentidos e da exuberância – em oposição ao primeiro, não se manifesta por meio do sonho, mas de outro estado fisiológico, a embriaguez. Através dela, o *principium individuationis* é abolido, ocorrendo a união do homem com o homem e com a natureza, que se manifesta em sua força mais elevada. Tal como afirma Nietzsche, “sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não

² NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de: J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 40.

³ DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 26-27.

apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com o seu filho perdido, o homem”.⁴

O espírito dionisíaco traduz-se, pois, como instinto de aniquilação do mundo da aparência e leva à ruptura da individualização para desvelar a essência do mundo. Pela embriaguez, dissolvido o mundo das formas e das aparências, “cada indivíduo suprime-se enquanto indivíduo, identificando-se por momentos com a vida em toda a sua exuberância”.⁵ É neste estado que o indivíduo sente o prazer de existir. Embora efetivados de formas distintas, “ambos estes impulsos estéticos constituíam modos de os gregos contornarem aquilo a que Nietzsche, na seqüência de Schopenhauer, chama ‘as angústias e os horrores da existência’”.⁶

O que se delineia nas páginas de *O nascimento da tragédia* é toda uma história da arte, com a apresentação da especificidade de alguns gêneros bem como de uma teoria acerca da própria criação literária.⁷ Para seu autor, os impulsos apolíneo e dionisíaco, fundamentais à vida humana, são “poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza”.⁸ O grau de operação de cada tendência é o que determina o caráter específico de cada arte. Esta, de acordo com a ótica nietzscheana, tem por objetivo proporcionar uma espécie de consolo metafísico. Em seu estudo acerca dessa construção interpretativa do trágico, Henrique Manuel Ávila afirma que, para Nietzsche, a arte apresenta-se como

imitação, produção e suplemento da Natureza: imitação, porque se faz também pelo conflito de instintos, os espíritos dionisíaco e apolíneo; produção, porque esses espíritos provêm de idênticos antagonistas naturais; e suplemento, porque a arte autêntica – a epopéia, a poesia lírica e a tragédia – oferece aos homens a ilusão

⁴ NIETZSCHE, op. cit., p. 31.

⁵ SILVA, Rui Sampaio da. O problema da catarse e do prazer trágico no pensamento alemão. *Arquipélago*, Ponta Delgada, v. 15, p. 385, 1998.

⁶ Ibid., p. 384.

⁷ Assim como as reflexões efetivadas por Aristóteles em sua *Poética*, as considerações realizadas por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* tiveram grande importância na história recente do pensamento e no âmbito dos estudos literários. A esse respeito, Regina Zilberman diz que

O nascimento da tragédia constitui de certo modo o único livro em que Nietzsche se volta inteiramente a temas via de regra abrigados pela Teoria da Literatura e pela História da Literatura. O impacto e a originalidade de suas conclusões foram tais, que obrigaram doravante os pensadores da *Poética* e da *Estética* a levarem-nas em conta, posicionando-se contra ou a favor delas, mas jamais ignorando-as (“Nietzsche e a história da literatura”. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/gen/cn2_zilberman_p.htm> Acesso em: 15 jun. 2003).

⁸ NIETZSCHE, op. cit., p. 32.

ou a serenidade necessárias para suportar as crueldades, os absurdos e a morte, impostos pela Natureza, que assim se completa, produzindo ao mesmo tempo a dor e seu lenitivo, o veneno e seu antídoto.⁹

Mais facilmente apreensível do que o dionisíaco, que se apresenta mais “misticamente” perceptível do que conceitualmente compreensível, o apolíneo, “supremamente espelhado na estatuária grega e na poesia épica de Homero”, exprime-se simbolicamente através do “mundo radioso dos deuses olímpicos, onde a dor, o sofrimento e o declínio são eclipsados (sem todavia serem negados)”.¹⁰ Ao comentar a expressão desse mundo na epopéia, Meiches diz que,

apesar de não haver nela nada de ascético, em um sentido moral, seus deuses sendo simultaneamente bons e maus, ela não ousa enunciar aquilo que a sabedoria popular fala, ¹¹ ou seja, que por baixo do grande mundo divino existe este sem-fundo terrífico, esse sofrimento, que está sendo velado pela narrativa mítica.¹²

Tornar manifesta a coexistência dessa realidade mais fundamental de dor e excesso, em dilacerante contradição consigo mesma e que revela a parte obscura e absurda da existência, é um dos grandes méritos de Nietzsche. Descobrir o dionisíaco – afirmação desse mundo de emoções contraditórias, terrível e sedutor – no âmago da civilização grega, dá ao filósofo alemão a chave para chegar ao coração da tragédia.

⁹ ÁVILA, Henrique Manuel. A história filosófica das formas artísticas em Nietzsche. *Crítica*, Londrina, v. 2, n. 8, p. 462, jul./set. 1997.

¹⁰ SILVA, op. cit., p. 384-385.

¹¹ Para ilustrar essa sabedoria popular acerca da autenticidade dolorosa da vida, Nietzsche cita a proverbial lenda de Sileno:

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante um longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: – Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, *nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer (*O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, p. 36).

¹² MEICHES, Mauro Pergaminik. *A travessia do trágico em análise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000. p. 138.

A compenetração e a estimulação dos dois impulsos artísticos é a condição necessária para o surgimento desta espécie literária. Nela, o apolíneo acolhe em si a metafísica do espírito dionisíaco. Não há exclusividade nem do sonho nem da embriaguez, pois a “oposição [é] relevada em unidade”.¹³ Haja vista que

a tragédia vem realizar uma espécie de síntese, restaurando o lugar do erro, do excesso, isto é, reconciliando um ideal de perfeição com sua falibilidade, com seu transbordamento, recriando aquilo que é próprio da condição humana.¹⁴

Na junção dos dois impulsos, o dionisíaco é a mola real que fecunda o apolíneo. É do mundo exultante da embriaguez da vida que surge a matéria-prima indispensável a ser esclarecida e ordenada pelas formas serenas da intuição estética. Conforme Nietzsche, em *Fragmento póstumo*, “o que chamamos de trágico é justamente a elucidação apolínea do dionisíaco”.¹⁵ É, pois, da competência de Apolo, o componente plástico da representação, ou seja, o espetáculo com seus diálogos claros. É o deus que

desdobra o trágico em drama, que exprime o trágico num drama. (...) “O drama é (...) a representação de noções e de ações dionisíacas”, a objetivação de Dioniso sob uma forma e num mundo apolíneos.¹⁶

DIONISO: PÓLO DETERMINANTE DA TRAGÉDIA

Comumente, relaciona-se o conceito de trágico com a idéia de algo catastrófico, com um acontecimento funesto, sangrento e, por isso mesmo, terrivelmente triste. Esta leitura da palavra, embora reducionista, não se apresenta de forma errônea, visto que as inúmeras interpretações que sofrem e continua a sofrer convergem para o mesmo conteúdo, ou seja, uma situação em que nos defrontamos com uma experiência de extrema dor, seja ela própria ou alheia.

¹³ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. Tradução de: Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 23.

¹⁴ MEICHES, op. cit., p. 141.

¹⁵ NIETZSCHE apud DIAS, op. cit., p. 56.

¹⁶ DELEUZE, Gilles. O trágico. In: _____. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de: Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976. p. 10.

Esta sensação penosa por nós experimentada diante de determinado evento é normalmente considerada como um estado negativo que deve, a todo custo, ser evitado. Todavia, pode-se constatar o contrário quando se trata de uma peça trágica, pois durante a

representação de uma tragédia, até o sofrimento mais cruel se encontra surpreendentemente misturado com o prazer, e isto de tal modo, que na civilização grega os espetáculos trágicos eram objetos de uma forte paixão popular.¹⁷

Tal aspecto, de certa forma, vem ao encontro com a concepção nietzscheana sobre o espetáculo grego. Para o filósofo, a tragédia – substantivo do qual derivou-se a palavra “trágico” – deve ser considerada como um hino de louvor à vida e às suas manifestações ébrias de instinto e emoção, bem como um tônico da vontade de viver. Esta leitura resulta do fato de ser “Dioniso” o elemento fundamental e fundante de sua interpretação; a divindade que “encarna aquilo que é um ‘exuberante sentimento de vida e de força, dentro do qual até mesmo a dor trabalha como estimulante’”.¹⁸ Se diante de uma encenação trágica o leitor deparar-se com sentimentos de alegria, sofrimento e crueldade unidos em uma curiosa solidariedade, não deve julgar estranho, visto que tal deus os evoca simultaneamente em sua figura e é precisamente a ele que a tragédia era dedicada. É a partir do êxtase dionisíaco que a tragédia deve ser construída.

Segundo Nietzsche, a essência de tal estado é trazida a nós “pela analogia da embriaguez”,¹⁹ um estado proporcionado pelo deus do vinho e, ao mesmo tempo, marcadamente presente em suas passagens pelo mundo dos homens. Haja vista que

Dioniso experimenta (...), desde o nascimento, a embriaguez trágica do desespero; produz o inebriamento alegre do álcool, mas espalha também o surdo êxtase da crueldade. “Era o deus da embriaguez feliz e do amor extático, mas ainda o Perseguido, o Sofredor e o Moribundo... Deus do êxtase e do pavor, da selvageria e da feliz libertação, deus louco cuja aparição deixa os homens em delírio”.²⁰

¹⁷ SILVA, op. cit., p. 373.

¹⁸ MEICHES, op. cit., p. 127.

¹⁹ NIETZSCHE, 2001, p. 30.

²⁰ TOUCHARD, Pierre Aimé. *Dioniso: apologia do teatro: seguido de O amante do teatro ou A regra do jogo*. Tradução de: Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília de Moraes. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978. p. 14.

Dioniso representa a afirmação da vida até mesmo naquilo que ela tem de pior. Uma vez possuído pela embriaguez dionisiaca, o homem heróico grego torna-se um ser cuja existência caracteriza-se pela plenitude no campo dos afetos e a tudo diz um “sim” incondicional. Para Nietzsche, “a tragédia é precisamente a prova de que os gregos não eram pessimistas”.²¹ Prazer e dor são duas dimensões essenciais e naturais da vida e, assim sendo, devem ser recebidas com entusiasmo. É na alternância entre esses dois estados que se situa a matriz do trágico nietzscheano. A esse respeito, Haar diz que o trágico

n'est pas synonyme de résignation, de pessimisme, d'accablement ou d'écrasement de l'homme par la fatalité, mais (...) il constitue un symptôme de force, voire “d'excès de force”, (...) un phénomène de pure affirmation de l'existence.²²

A eternidade da vida persiste a despeito de todas as destruições e continua a fluir indestrutível. Se a existência e o mundo estão subordinados a um perpétuo devir, o homem deve tomar para si o destino com o qual está comprometido. É nesta atitude que se observa uma aprovação da vida tal qual ela se lhe apresenta. A sua grandeza e força interior estão em sua natural aceitação do horror de suas faltas não propositais, na responsabilidade inalienável de todos os seus atos, embora subjetivamente apresente-se inocente. Apesar de todo o sofrimento, vale a pena viver. É a vida que justifica e afirma o sofrimento. De acordo com Nietzsche,

somente a maravilhosa mistura e duplicidade dos afetos do entusiasta dionisiaco lembra – como um remédio lembra remédios letais – aquele fenômeno, segundo o qual os sofrimentos despertam o prazer e o júbilo arranca do coração sonidos dolorosos. Da mais elevada alegria soa o grito de horror ou o lamento anelante por uma perda irreparável.²³

A compenetração de tais afetos experimentados por esse indivíduo ultrapassa os limites de uma clara sistematização da psicologia. O homem,

²¹ NIETZSCHE, 1983, p. 23.

²² HAAR, Michel. La joie tragique. In: _____. *Nietzsche et la métaphysique*. Paris: Gallimard, 1993. p. 223. (“não é sinônimo de resignação, de pessimismo, de abatimento ou de esmagamento do homem pela fatalidade, mas ele constitui um sintoma de força, até mesmo de ‘excesso de força’, (...) um fenômeno de pura afirmação da existência”).

²³ NIETZSCHE, 2001, p. 34.

em estado dionisíaco, regressa às suas origens vitais, a tudo aquilo que o torna tão próximo do homem primitivo – embora este esteja tão distante – e tão parecido – apesar de tão diferente. Ele penetra na atmosfera do sem-fundo, neste mundo abissal em que o “subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento”²⁴ e no qual

sente que todas as barreiras entre ele e os outros homens estão rompidas, que todas as formas voltam a ser reabsorvidas pela unidade mais originária e fundamental – o “uno primordial” (...) – onde só existe lugar para a intensidade.²⁵

Sob o frêmito da embriaguez, “do interior do homem (...) soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem”.²⁶

Nesta realidade inebriante em que se efetiva o desmantelamento da individuação e da subjetividade ocorre, além da reconciliação do homem com os outros homens, a sua reintegração com a natureza. Nesse momento, as diferenças entre masculino/feminino, velho/jovem, nobre/escravo, estrangeiro/natural, louco/sábio, desaparecem ou se atenuam ao máximo. Tal como afirma Haar, juntamente com a quebra dessas barreiras, o

tragique serait chez Nietzsche l'inséparabilité du haut et du bas, du vrai e du faux, du bien et du mal, car Nietzsche *accepte* cette dichotomie pour mieux la refuser en tant qu'antinomie.²⁷

Em êxtase dionisíaco, a manifestação de um amor exuberante pela vida em todas as suas formas faz com que o homem encontre no destino terrível do sofrimento imerecido e em seu conseqüente aniquilamento até mesmo causa de um excessivo sentimento de júbilo: “O herói é alegre, eis o que escapou até agora aos autores de tragédias”.²⁸ Trata-se da alegria trágica, esta felicidade experimentada por alguém que se sacrifica alegremente e que se traduz como a “consciência aguda de uma condição de efemeridade”.²⁹ Nesse sentido, a visão trágica nietzscheana caracteriza-se não unica-

²⁴ Ibid., p. 30.

²⁵ DIAS, op. cit., p. 27.

²⁶ NIETZSCHE, 2001, p. 31.

²⁷ HAAR, op. cit., p. 222. (“trágico seria para Nietzsche a inseparabilidade do alto e do baixo, do verdadeiro e do falso, do bem e do mal, pois Nietzsche aceita esta dicotomia para melhor recusá-la enquanto antinomia”).

²⁸ NIETZSCHE apud DELEUZE, op. cit., p. 14.

²⁹ MEICHES, op. cit., p. 142.

mente pela aprovação da dor como parte integrante e essencial da vida e pela aceitação da inevitabilidade da morte, mas, também, pela esperança da reunificação, pela alegria do renascimento e pelo prazer da criação:

Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos todavia estarrecer-nos (...). Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a plethora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer. Apesar do medo e da compaixão, somos os ditosos viventes, não como indivíduos, porém como o *uno* vivente, com cujo gozo procriador estamos fundidos.³⁰

Dessa forma, o espetáculo do aniquilamento é transformado em prazer superior e, ao celebrar os heróis, a tragédia celebra, na verdade, a realidade de Dioniso. Conforme se lê em *O nascimento da tragédia*, os personagens trágicos afamados pelo palco grego como Prometeu, Orestes, Édipo e etc., são tão-somente máscaras sob as quais Dioniso se desvela e vela simultaneamente. Assumindo a forma humana, o deus grego submete-se às desventuras reservadas aos homens e, como eles, purifica-se pelo sofrimento:

O único Dionísio verdadeiramente real aparece numa pluralidade de configurações, na máscara de um herói lutador e como que enredado nas malhas da vontade individual. Pela maneira como o deus aparente fala e atua, ele se assemelha a um indivíduo que erra, anela e sofre: e o fato de aparecer com tanta precisão e nitidez épicas é efeito de Apolo oniromante que interpreta para o coro o seu estado dionisíaco, através daquela aparência similiforme. Na verdade, porém, aquele herói é o Dionísio sofredor, dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individuação.³¹

³⁰ NIETZSCHE, 2001, p. 102-103.

³¹ Ibid., p. 69-70.

CORO: REPRESENTAÇÃO DO INSTINTO DIONISIACO

Nos capítulos sete e oito de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche atém-se à configuração primitiva da tragédia; momento em que o ator propriamente dito não havia se tornado parte integrante do teatro e que o efetivo herói cênico, Dioniso, era “representado como estando presente”, ou seja, “a cena, junto com a ação, eram pensadas no fundo e originalmente apenas como [uma] visão”³² gerada a partir do próprio coro de homens travestidos em sátiros³³ e expressa por meio de todo o simbolismo da dança, da música e da palavra. Através do delírio desse coro musical, o espectador era atraído para o êxtase dionisiaco.

Para o pensador, as raízes da tragédia grega são puramente religiosas, excluindo-se qualquer influxo da esfera política e social, pois ela “*surgiu do coro trágico* e (...) originalmente ela só era coro e nada mais que coro”.³⁴ Nesta fase, não havia contraste nem oposição entre esse elemento e os espectadores. Ao entoarem o ditirambo – canto em louvor a Dioniso –, ambos formavam um grande e sublime coro de sátiros cantando e bailando. Segundo o filósofo,

um público de espectadores, tal como nós o conhecemos, era desconhecido aos gregos: em seus teatros era possível a cada um, graças ao fato de que a construção em terraço do espaço reservado aos espectadores se erguia em arcos concêntricos, *sobrever* com inteira propriedade o conjunto do mundo cultural à sua volta e, na saciada contemplação do que se lhe apresentava à vista, imaginar-se a si mesmo como um coreuta.³⁵

³² Ibid., p. 61.

³³ Segundo a mitologia grega, os sátiros eram seres míticos “metade homens, metade animais: o tronco de um homem, o resto de um cavalo ou de um bode” e “itífálicos” (VERNANT, Jean-Pierre. Dioniso em Tebas. In: _____. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução de: Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 207). Ligados ao culto de Dioniso e considerados como divindades menores da natureza, habitavam os campos e bosques e viviam bebendo em companhia do deus.

³⁴ NIETZSCHE, 2001, p. 52.

³⁵ Ibid., p. 58. Ainda a esse respeito, o tradutor Jacó Guinsburg, da edição brasileira de *O nascimento da tragédia*, publicada pela Companhia das Letras, em nota de número 56, diz que

o teatro parece ter sido concebido originalmente para a representação de coros ditirâmicos em honra de Dioniso. O seu centro era a *orkhestra* (“lugar de dançar”), um espaço circular no meio do qual se erguia o *thymele* ou altar do deus. Em volta de mais da metade da *orkhestra*, formando uma espécie de ferradura, ficava o *théatron* (“lugar de ver”) propriamente dito, constituído de arquibancadas circulares, geralmente escavadas na encosta de uma colina... Atrás da *orkhestra* e de frente da audiência encontrava-se a *skene*, a princípio uma estrutura de madeira, uma fachada com três portas, através das quais, quando o drama se desenvolvia, a partir do coro ditirâmico, os atores entravam em cena (p. 148).

Da exaltação báquica produzida pelo ditirambo, formava-se um coro de seres transformados, pessoas despojadas de sua identidade, personalidade, passado civil e posição social que, metamorfoseando-se em seres da natureza, convertiam-se em seguidores intemporais do deus do vinho. Nesse processo do coro, pode-se observar o ponto inicial da representação teatral: “ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem”.³⁶ É somente com o surgimento do ator mascarado em cena que a tragédia grega se completa. Dioniso, que até então aparecia em visão, torna-se visível aos olhos dos espectadores e lhes fala, graças ao espírito apolíneo, à maneira de Homero.

No período mais antigo da tragédia, o coro de sátiros apresenta-se como a experiência dionisiaca mais elevada da natureza. Pondo-se a viver fora de todo contexto civilizado, este representa a reconciliação para além das diferenças, a fusão do homem com o homem e seu mergulho em plena natureza selvagem. Esta característica do teatro grego bem como do dionisismo são fortemente demonstradas na peça *As bacantes* (405? a.C.), de Eurípides (480?-406/405 a.C.).

Apesar de ser uma obra escrita já na fase derradeira da tragédia, cujo coro não mais ocupa um número considerável de versos e é composto por homens representando personagens femininas,³⁷ em vez de sátiros, trata-se, de acordo com Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, de “um documento incomparável para explicitar o que deve ter sido, nos seus traços singulares, a experiência religiosa dos fiéis do deus”.³⁸ Aliando-se, pois, o fato de *As bacantes* apresentar um retorno ao primitivismo religioso à ausência de registros que possam documentar a fase primordial do teatro grego, tal qual exposta por Nietzsche em sua abordagem, pode-se tomá-la como uma discreta, mas elucidativa referência, que nos permite preencher esta lacuna.

As bacantes trata de um episódio da lenda de Dioniso e inicia-se com este diante do palácio real de Tebas. Apresentando-se como deus, celebrante e missionário de seu próprio culto, Dioniso conta todo o seu percurso por terras bárbaras até chegar à cidade fundada por seu avô, Cadmo, e como trouxe a sua religião para a Grécia. Sua intenção em Tebas é punir suas tias Agave, Autônoe e Inó por terem negado sua ascendência divina, alegando que o raio que fulminou sua mãe deveu-se ao castigo de Zeus, pelo fato de ter-lhe sido atribuída a paternidade de um bastardo qualquer.

³⁶ Ibid., p. 60.

³⁷ Assim como os sátiros e as ninfas, as bacantes integravam o séquito de Dioniso.

³⁸ VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Tradução de: Anna Lia A. de Almeida Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 335.

Essa postura de oposição feroz ao culto é também assumida por Penteu, filho de Agave e atual rei de Tebas. Somente Cadmo, o velho rei, e Tirésias, o adivinho, aderem à nova religião.

Por tal infâmia, Dioniso faz com que suas tias e todas as mulheres da cidade, agulhoadas pelo delírio báquico, deixem seus lares e dirijam-se para o Citéron: “E agora, vítimas de mente transtornadas, elas passaram a morar nos altos montes, usando apenas a roupagem orgiástica”.³⁹ O desvario que acomete tais mulheres a se entregarem a toda espécie de orgias sangrentas e selvagens e a conversão dos dois anciãos despertam a ira de Penteu. Este, fazendo valer sua descendência aristocrática e sua autoridade de rei, promete castigar os adoradores de Baco e anuncia uma série de fracassados e advertidos procedimentos contra o deus – que se apresenta sob o aspecto de um mortal. Para ele, a nova religião desvirtua a ordem estabelecida e destrói a família. Aliás, o que se observa com o decorrer da peça são todos os tipos de desordem decorrentes da experiência psíquica comportada pelo dionisismo.

Na obra euripidiana todas as diferenças são abolidas e todos são convidados a cultuar Dioniso. É a festa do amor e da fraternidade instaurada a partir da própria subversão. Conforme se lê no diálogo entre Cadmo e Tirésias, enquanto se preparam para irem juntar-se às devotas do deus do *ékstasis*, a oposição estabelecida entre jovens e velhos é suprimida:

Cadmo: Sinto-me tão feliz esquecendo a velhice!...

Tirésias: Teu pensamento é igual ao meu, e como tu volto a ser jovem e quero juntar-me aos coros.⁴⁰

Tirésias: O deus, porém, não faz a menor distinção entre as idades; são iguais jovens e velhos em seus sagrados coros; ele quer apenas receber homenagens de todos os crentes, pois em seu culto não há discriminações.⁴¹

Em *As bacantes*, mulheres civilizadas tornam-se, ao mesmo tempo, selvagens. “Usando apenas a roupagem orgiástica”,⁴² ou seja, coroas de ramos de hera, peles de corça sobre os ombros e o tirso – dardo ornado com ramos de hera sempre verdes –, abandonam seus lares, filhos, esposos, ocupações diárias, e passam a agir como animais. Agave, em vez de falar, “urra” às suas companheiras, chamando-as de “cadelas lépidas”.⁴³ Com

³⁹ EURÍPIDES. *As bacantes*. In: _____. *Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes*. Tradução de: Mário da Gama Kury. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000. p. 99.

⁴⁰ Ibid., p. 215.

⁴¹ Ibid., p. 217.

⁴² Ibid., p. 210.

⁴³ Ibid., p. 214.

movimentos animalescos, tais mulheres pulam e correm sem deterem os pés ligeiros. Quando iradas, suas forças atingem proporções inimagináveis:

Frustradas, elas se lançaram loucamente
sobre os bois que pastavam nos lugares planos;
sem ter nas mãos sequer o ferro de uma arma
(...) uma, com seus braços afastados
levantou uma vaca com o ubre túrgido,
mugindo sem parar; outras, usando as mãos,
esquartejavam as novilhas indefesas.⁴⁴

Entretanto, nos momentos em que não se sentem ameaçadas, observa-se uma alegre familiaridade das fiéis lídias com a natureza. Eis a narração de um mensageiro, pastor das montanhas, ao dirigir-se a Penteu para descrever-lhe os fenômenos com os quais se deparou no Citéron:

As jovens, as idosas e também a virgens
(...) cuidaram de ajustar ao corpo as mantas feitas
da pele de corças malhadas, cujos laços
estavam frouxos, mas usando em vez de cinto
víboras ágeis que lhes lambiam o rosto;
outras punham no colo filhotes de corças
e até de lobos, dando-lhes os seios túrgidos
do leite que lhes veio com a maternidade
- mães descuidosas dos filhos recém-nascidos.
(...) uma delas
bateu com o tirso numa rocha e fez jorrar
da mesma, num instante, um jato de água límpida;
outra, ferindo o chão com a sua varinha
viu esguichar da terra por obra do deus
uma fonte de vinho. As que sentiam falta
do alvo leite, esfregavam no solo os dedos
e o recolhiam de repente em abundância.
Do tirso recoberto de folhas de hera
pingava o mel mais doce.⁴⁵

O delírio incontrolado dos sentidos, proporcionado por Dioniso em *As bacantes*, faz com que as mulheres encontrem-se em pé de igualdade com os homens, assumindo atividades que não condizem com as suas fun-

⁴⁴ Ibid., p. 242.

⁴⁵ Ibid., p. 240-241.

ções, como a caça e a guerra. Em algumas situações, levam-nas, até mesmo, a assumir o papel de ser viril, tornando os homens seres feminis: “Aqueles frágeis mulheres punham em fuga à sua frente os homens todos”.⁴⁶ Curiosamente, esta é uma das características do próprio Dioniso. Na peça, este se apresenta como um deus macho, mas sob traços femininos, “com seus cabelos louros cheios de perfume arranjados em cachos cuidadosamente, a tez corada e os olhos cheios do encanto que emana de Afrodite”.⁴⁷ Penteu chega a qualificá-lo como um “efeminado”.⁴⁸

No entanto, o arrogante rei tebano é também desvirilizado. Tomado por um desejo maligno de espiar as bacanais nas encostas do monte, este é convencido por Dioniso a se vestir como uma bacante, pois assim não correria o risco de ser descoberto por elas e não precisaria recorrer às armas ou à violência. Com uma longa peruca, um manto pregueado, uma mitra na cabeça, um tirso na mão e uma pele de corça malhada sobre os ombros, Penteu demonstra exteriormente a total alteração de sua personalidade e, como um iniciado nos mistérios dionisíacos, é levado a experienciar o lugar do outro, a alteridade.

Nesta peça, Dioniso mostra tanto seu lado benéfico quanto maléfico. Para aqueles que o cultuam, confere sublime e beatífica loucura, a plenitude do êxtase da vida. Já para seus opositores, fere com maligna e destrutiva desordem mental. No que se refere ao seu aspecto malévolos, pode-se observá-lo claramente no desfecho de Penteu e de seus familiares. Ao surgir no Citéron, o neto de Cadmo é confundido por sua mãe, que o julga uma fera, um filhote de leão, e o caça juntamente com as demais mulheres. Elas o esquartejam e o degolam. Vangloriando-se de tê-lo matado, Agave suspende a cabeça do filho em seu tirso, faz dela um troféu de caça e lidera, de forma triunfante, o cortejo das bacantes até a cidade. A consciência trágica da catástrofe provocada por suas próprias mãos é somente atingida quando a personagem é reconduzida aos poucos à sanidade mental. Ao final, Cadmo lhe revela toda a insânia que, num só golpe, foi por Dioniso punida: “Em seu desprezo pelo deus ele [Penteu] portou-se tão loucamente quanto vós em vosso culto”.⁴⁹

⁴⁶ Ibid., p. 243.

⁴⁷ Ibid., p. 218.

⁴⁸ Ibid., p. 222.

⁴⁹ Ibid., p. 273.

NIETZSCHE EM CONTRAPOSIÇÃO A ARISTÓTELES

Na leitura que Nietzsche tece da tragédia grega, dois aspectos apresentam-se frontalmente opostos em relação à proposição aristotélica. São eles os conceitos de *hybris* e catarse.

Na vertente interpretativa desenvolvida por Aristóteles, a *hybris*, violação da norma da medida, apresenta-se como o motivo desencadeador do processo trágico. Há sempre na tragédia um herói cujo sentimento de orgulho e ambição desmedidos levam-no a perpetrar um rompimento com a ordem estabelecida, devendo, por isso, sofrer punição e ser eliminado da *pólis*. Como um *pharmakós*, um bode expiatório, este deve ser expulso e oferecido a todos como um espetáculo de horror: “É clichê pedagógico-moralizante na tragédia que quem rompe ou desobedece ao que deve, receberá o castigo dos deuses”.⁵⁰ Não pensar humanamente e aspirar ao que está alto demais traduz-se em grave ofensa e gera “o ciúme divino, pois que o mortal em *hybris*, após ultrapassar o *métron*, é de certa forma um competidor, um émulo dos deuses”.⁵¹

Além da antiga religião dos gregos, o Estado está igualmente atento para esmagar qualquer espécie de “*démeseure*”. Está-se diante de um momento histórico importante para a Grécia Antiga, em que se discute o que é viver em uma nova forma de sociedade. Há uma preocupação marcadamente política, pois, com a nascente democracia e com o advento do direito grego, não há mais espaço para desmandos e transgressões. A própria solução da maior parte das peças trágicas evoca essa nova situação social, pois traduz o triunfo dos valores coletivos da *pólis* recém fundada sobre os valores individuais da aristocracia. Independentemente de suas faltas ou mesmo da presença ou ausência de uma intenção delituosa, o herói configura-se como um indivíduo comprometido e responsável por elas. Nesse sentido, “quando o herói é questionado diante do público, é o homem grego que, nesse século V ateniense, no e através do espetáculo trágico, descobre-se ele próprio problemático”.⁵²

Visto sob esse prisma, pode-se observar que o conceito de *hybris* encerra unicamente um sentido negativo, fato que não se constata na visão de Nietzsche sobre o trágico. Aliás, “a *hybris* é um dos afetos essenciais, senão o principal afeto, que atravessa a filosofia nietzscheana”.⁵³ Há em

⁵⁰ COSTA, Lúcia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. *A tragédia: estrutura & história*. São Paulo: Ática, 1988. p. 12.

⁵¹ BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 18.

⁵² VERNANT e VIDAL-NAQUET, op. cit., p. 161.

⁵³ FERRAZ, Maria Cristina Franco. Zaratustra: do “trágico” ao trágico. In: _____. *Nietzsche, o bufão dos deuses*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. p. 127.

sua obra uma exaltação do excesso. Verifica-se esta especificidade na própria maneira como o filósofo caracteriza a tragédia grega. Se, para ele, ela é a epifania do dionisíaco e, assim sendo, o teatro, o maior produto do dionisismo, pode-se inferir que há uma glorificação do princípio de desmedida, pois Dioniso representa a quebra do *métron*, a subversão da ordem social e política.

Segundo a leitura empreendida pelo pensador, os tragediógrafos

evitam a todo custo fazer da culpa a alavanca por excelência de toda tragédia e, ao invés de prevenir contra os perigos e riscos da vida através das imagens que dela fornecem, incitam a se encarar (...) a própria vida, como uma aventura sedutora exatamente por seu caráter cambiante e altamente arriscado.⁵⁴

Longe de conduzir à resignação, suas obras produzem um sentimento de afirmação vital. Nelas, a dor, o sofrimento e a alegria – aspectos inerentes à existência humana – são marcados pelo excesso. Nesse sentido, pode-se até mesmo pensar o herói e o espectador como seres cuja capacidade de sentir pode beirar ao esgotamento. No que tange ao primeiro, é ainda Ferraz quem diz:

Quanto mais sofrer, mais [o herói] terá oportunidade de conhecer e de afirmar sua natureza heróica; quanto mais desafiar a dor e a morte, mais seu gesto de afirmação da vida lhe revelará a nobreza e a vastidão da alma.⁵⁵

Já, com relação ao público, a transfiguração apolínea do aniquilamento e da ruína efetivada na figura trágica do herói – cuja situação normalmente não admite solução – faz com que este não encare o destino fatídico de tal personagem com um espírito de pessimismo, mas de contemplação e de júbilo. É por essa razão que um dos grandes pilares teorizados por Aristóteles, a catarse, apresenta-se falaciosa aos olhos do filósofo alemão. Para ele, temor e piedade – os dois sentimentos suscitados durante a encenação – não condizem com um prazer que encerra em si até mesmo a volúpia pelo aniquilamento:

⁵⁴ Ibid., p. 121.

⁵⁵ Ibid., p. 125.

Eu pus o dedo inúmeras vezes sobre o grande contra-senso de Aristóteles, quando ele acreditou ter reconhecido as emoções trágicas em duas emoções deprimentes, o terror e a piedade. Se ele tivesse razão, a tragédia seria uma arte perigosa para a vida: dever-se-ia evitá-la como um perigo público ou uma coisa inconveniente. A arte, que é comumente o grande estímulo da vida, uma embriaguez de vida, uma vontade de viver, estaria, aqui, a serviço de um movimento de declínio e, como servidora do pessimismo, seria nociva à saúde (porque não é verdade, como Aristóteles parece acreditar, que despertando essas emoções nos purificamos). Qualquer coisa que desperta habitualmente o terror ou a piedade desorganiza, enfraquece, desencoraja – e, supondo que Schopenhauer tenha a última palavra e que se deva tirar da tragédia uma lição de resignação (ou seja, uma calma renúncia à felicidade, à esperança, à vontade de viver) conceber-se-ia, aqui, uma arte na qual a arte se nega a si mesma. A tragédia significaria, então, um processo de dissolução: o instinto de vida se destruindo no próprio instinto da arte...⁵⁶

De acordo com Rosa Maria Dias, “Nietzsche critica a concepção aristotélica de a tragédia ser uma ação, uma práxis. Para ele, o drama é mais um episódio ou uma cena de grande *páthos*”.⁵⁷ Ainda conforme a autora: “*Páthos* tem, para ele, sobretudo o sentido de passar por uma experiência, uma emoção ou uma intensificação da emoção”.⁵⁸ Pode-se relacionar o posicionamento do filósofo ao fato da tragédia grega tratar de um momento crucial da vida do herói. Um momento em que aquilo que deveria acontecer já aconteceu e o iminente desfecho se aproxima. Todavia, isso não quer dizer que o espectador não possa penetrar no mundo obscuro que se lhe abre com a encenação. Há toda uma criação de uma atmosfera propiciadora para a experimentação de fortes emoções. A esse respeito, Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética*, afirma que a característica fundamental de uma obra de arte trágica é a tensão que se produz pela interdependência das partes que a compõem. Essa tensão proporciona o crescimento do *páthos*. Vale, no entanto, ressaltar que Staiger entende “com o termo *páthos* não tanto a própria paixão, como o tom patético que provoca paixões”.⁵⁹ Estas últimas podem exprimir tanto dor quanto prazer e são expressas pela “fala patética”, responsável por envolver o público.

⁵⁶ NIETZSCHE apud LEBRUN, Gérard. Quem era Dioniso? *Kriterion*, Belo Horizonte, v. XXVI, n. 74-75, p. 40, jan./dez. 1985.

⁵⁷ FERRAZ, op. cit., p. 56.

⁵⁸ Ibid., p. 97.

⁵⁹ STAIGER, Emil. Estilo dramático: a tensão. In: _____. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de: Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 122.

Em *Nietzsche, o bufão dos deuses*, Maria Cristina Franco Ferraz diz que, para o pensador alemão, os gregos, ou pelo menos os atenienses, quando iam ao teatro tinham como objetivo assistir a um espetáculo em que os heróis, ao contrário do homem comum, não perdiam a capacidade discursiva diante de terríveis situações. Expressando o auge de suas paixões, tais personagens acabavam por levá-los consigo, tornavam possível olhar no fundo mais íntimo de seu ser, como se o caminho até ele fosse extremamente curto. Trata-se do *páthos* oriundo dos efeitos retóricos:

Submetendo assim as paixões, a natureza, à lei do “belo discurso”, eles [os trágicos gregos] procuravam apresentar imagens suscetíveis de despertar não o terror ou a piedade, mas, ao contrário, o próprio orgulho do homem, apto a transmutar as mais exacerbadas emoções em pura retórica. Era portanto o afastamento em relação à natureza que caracterizava o prazer dos gregos diante do espetáculo do herói trágico, capaz de escolher palavras, de mostrar impressionante lucidez e inteligência à beira dos mais vertiginosos abismos, nos momentos em que, normalmente, o homem real perde a cabeça e o domínio de toda linguagem sublime, e mesmo de toda palavra articulada, conseguindo apenas balbuciar, gritar, gemer. Os gregos amavam portanto arte como expressão de uma antinatureza, enquanto convenção superior heróica. Aristóteles teria se enganado completamente ao retribuir à catarse a finalidade última da tragédia.⁶⁰

RESUMO

Este estudo tem por objetivo apresentar algumas considerações acerca da tragédia grega na visão de Friedrich Nietzsche. Em *O nascimento da tragédia*, seu primeiro livro, o filósofo alemão pensa a tragédia grega – assim como a arte, de um modo geral – como sendo o produto da união de duas tendências artísticas antitéticas, mas complementares entre si: o apolíneo (forma) e o dionisíaco (embriaguez). Trata-se de uma leitura voltada para a raiz exclusivamente religiosa da tragédia. Em sua abordagem, Nietzsche fixa o seu olhar na feição arcaica do teatro grego e vê a origem da tragédia no coro ditirâmico, o qual considera como a imagem refletida do homem dionisíaco. Para ele, a tragédia grega é a manifestação do “dionisismo”,

⁶⁰ FERRAZ, op. cit., 122.

ou seja, da aceitação plena e entusiasta da vida tal qual ela se apresenta; da quebra de todas as barreiras que envolvem os homens; de sua reintegração com a natureza e seu retorno a uma espécie de “Idade de Ouro”, em muito parecida com aquela ilustrada na peça *As bacantes*, de Eurípides.

Palavras-chave: *Tragédia grega; apolíneo; dionisiaco.*

ABSTRACT

This study aims at presenting some considerations about Greek tragedy in the view of Friedrich Nietzsche. In *The Birth of Tragedy*, his first book, the German philosopher interprets Greek tragedy – and art in general – as the product of the union of two antithetical but complementary artistic tendencies: the Apollonian (form) and the Dionysian (drunkenness). His interpretation focuses exclusively on the religious root of tragedy. In his approach, Nietzsche pays special attention to the archaic form of the Greek theatre and sees the origin of tragedy in the dithyrambic chorus, which he considers as the reflected image of the Dionysian man. According to him, Greek tragedy is the manifestation of “dionysism”, i. e., the complete and enthusiastic approval of life as it presents itself; the rupture of all the barriers that involve men; their reintegration with nature and their return to a kind of “Golden Age”, like the one illustrated in *The Bacchae*, by Euripides.

Key-words: *Greek tragedy; apollonian; dionysian.*

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de: Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ÁVILA, Henrique Manuel. A história filosófica das formas artísticas em Nietzsche. *Crítica*, Londrina, v. 2, n. 8, p. 457-472, jul./set. 1997.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- COSTA, Lígia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia: estrutura & história*. São Paulo: Ática, 1988.
- DELEUZE, Gilles. O trágico. In: _____. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. de: Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- EURÍPIDES. *As bacantes*. In: _____. *Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes*. Trad. Mário da Gama Kury. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Zaratustra: do “trágico” ao trágico. In: _____. *Nietzsche, o bufão dos deuses*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000.

HAAR, Michel. La joie tragique. In: _____. *Nietzsche et la métaphysique*. Paris: Gallimard, 1993.

LEBRUN, Gérard. Quem era Dioniso? *Kriterion*, Belo Horizonte, v. XXVI, n. 74-75, p. 39-66, jan./dez. 1985.

MEICHES, Mauro Pergaminik. *A travessia do trágico em análise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de: J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SILVA, Rui Sampaio da. O problema da catarse e do prazer trágico no pensamento alemão. *Arquipélago*, Ponta Delgada, v. 15, p. 373-387, 1998.

STAIGER, Emil. Estilo dramático: a tensão. In: _____. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

TOUCHARD, Pierre Aimé. *Dioniso: apologia do teatro: seguido de O amador de teatro ou A regra do jogo*. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília de Moraes. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

VERNANT, Jean-Pierre. Dioniso em Tebas. In: _____. *O universo, os deuses, os homens*. Trad. de: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ZILBERMAN, Regina. Nietzsche e a história da literatura. Disponível em: <www.fflch.usp.br/df/gen/cn2_zilberman_p.htm> Acesso em: 15 jun. 2003.